

エレーヌ・シクスーによる 演劇のためのエクリチュールの試み

——太陽劇団との協働作業から¹⁾

稲 村 真 実

はじめに

1968年に発表されたジェームズ・ジョイスに関わる研究²⁾とメディシス賞を受けた小説『内部』(*Dedans*, 1969)によって本格的に始まるエレーヌ・シクスー(Hélène Cixous, 1937-)のエクリチュールの探求は、現在においても途切れることなく、旺盛に続けられている。その仕事の軌跡は、60年代にはジュネットやトドロフらとともに「ポエティック」誌(*Poétique*)の創刊に加わり、1974年にヨーロッパでは最初の女性学の博士課程をパリ第8大学に創設し、1975年に雑誌「アルク」(*L'Arc*)のボーヴォワール特集号に発表された「メデューサの笑い」(*Le Rire de la Méduse*)に代表されるフロイトやラカンの仕事を女性学の視点から批判する70年代の作業を経て、その後も実に多くのフィクションやエッセイを執筆している。一方、80年代にはアリアヌ・ムヌーシュキン(Ariane Mnouchkine, 1939-)率いる太陽劇団との協働作業を始め、また90年代からは友人であったジャック・デリダ(Jacques Derrida, 1930-2004)と作業を行うなど、その仕事のジャンルは非常に多岐にわたる。とりわけ、80年代から始まる太陽劇団との作業をつうじて行われる、演劇のためのエクリチュールの探求は、本来、フィクションの作者として創作してきたシクスーの仕事のうえで、ひとつの大きな転換としてとらえられる。

そこで本稿においては、1987年にユトレヒトで行われた国際シンポジウムの際のシクスーの発表をまとめたテキスト³⁾と1998年6月にスリジー・ラ・サルにおけるシンポジウムの一環として行われたアリアヌ・ムヌーシュキンとシクスーの対談⁴⁾を中心に、シクスーにおける演劇のためのエクリチュールの探求とは何であったのかを考察してみたい。

1. “演劇のために書くこと”の試み

シクスーがアリアヌ・ムヌーシュキン率いる太陽劇団と最初に協働作

業を行った作品は1985年9月に上演された『カンボジア王ノロドム・シアヌークの恐ろしい未完の物語』(*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*)であるが、その後、1987年には『インディアッド、あるいは彼らの夢のインド』(*L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves*)、1993年にはアイスキュロスの翻訳をシクスーが手がけるかたちで『慈しみの女神たち』(*Les Euménides*)、1994年にはフランスで起きた血液製剤による事件とギリシア悲劇を結びつけた『偽証の都市、あるいはエリニュスの覚醒』(*La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes*)、そして1999年には東洋を舞台とししばしば文楽の影響も指摘される『堤防の上の鼓手たち』(*Tambours sur la Digue*)へと続く⁵⁾。

ムヌーシュキンとの出会いについては、1998年のスリジー・ラ・サルにおける対談「今現在のひとりのヘカベを到来させること」(*Faire arriver une Hécube de maintenant*)のなかで、以下のように述べられている。

H.C. — (...) Quant à la rencontre, elle a été surdéterminée, programmée. Nous sommes contemporaines, par l'âge certes, mais surtout parce que nous appartenons à la même vision du temps d'aujourd'hui de jadis et de demain. Nous sommes je crois en accord sur notre lecture du théâtre, de la réalité, de ses péchés et de ses promesses. Une coïncidence entre le travail qu'elle faisait au théâtre et auquel j'avais assisté — en temps que spectatrice — c'était 1789 — et les engagements politiques qui étaient les miens à l'époque et que nous avons partagés. A partir de quoi nous n'avons jamais séparé nos réflexions de notre travail. Mais c'est plus tard que j'ai écrit pour le théâtre. C'est seulement en 1981-1982 qu'est venue l'idée de se diriger vers une scène partagée. Nous nous sommes rencontrées en « 1789 », par 1789, c'était en 1972, et à l'occasion du croisement entre la visée et la forme de 1789 avec les engagements politiques miens à ce moment-là, et que nous avons partagés. (Il s'agissait du Groupe Information Prison — où je militais avec Michel Foucault. Tout a donc commencé par une scène de prison et de liberté.) (H. 224)

出会いについて言えば、それはきわめて様々な次元で決められ、前もって定められていたのです。私たちは、確かに年齢的にも同時代ですが、けれどもと

りわけ、今日の、かつての、そして明日の時間について、同じ見方^{ヴィジョン}に属している点で、同時代なのです。私が思うには、私たちは演劇と現実、その過ちとその可能性を読み取ることににおいて一致しているのです。彼女が演劇において行っていた、そして私が目撃した仕事と、——観客であった時期に（傍観者として）ですが——それは『1789』だったのです——その当時、私のものであり、私たちが共有した政治的・社会的参加（アンガージュマン）の間にある一致があったのです。そうしたことから、私たちは決して、私たちの仕事と私たちの考えを切り離さなかったのです。けれども、私が演劇のために書いたのは、もっと後になってからのことです。共に舞台を作ろうという考えがやって来たのは、ようやく1981年から1982年頃のことです。私たちは“1789年”に『1789』という作品によって出会い、それは1972年のことで、『1789』のねらいと私たちの交錯する機会に、その当時わたしのものであり、私たちが共有した政治的・社会的参加のおかげで、出会ったのです。（それは監獄情報グループでした。そこで、私はミシェル・フォーコーとともに活動していたのです。それゆえに、すべては監獄と自由の場面から始まったのです。）（下線部は筆者による）

一見、対談という体裁をとりながらも、この一節は明らかにシクスーならではのテキスト上の作業が行われている。それは例えば、ムヌーシュキンとシクスーのふたりが共有していると言われている“時間 (temps)”についてのヴィジョンを強調するために、普通であれば同音異義の“tant”を用いると考えられる箇所¹に故意に“temps”という語を使っている点や、通常の句読点を微妙に変えることで、現在－過去－未来という時間の一体化の効果作り出していることなどが挙げられるだろう。とりわけ、ふたりの出会いを結びつけている“1789”という数字は、一方でムヌーシュキンの代表的な作品のタイトルでありながら、この語に象徴される歴史的な意味をも担い、80年代から始まる彼女たちの演劇上の協働作業が、深い政治的なメッセージを持ち、市民性に基づいたものであることが暗にほめかされている。このようにして始められた演劇のために書くという試みは、近年においても、太陽劇団の作業に参加するという形で続けられているが、シクスーによれば、演劇の作者 (auteur de théâtre) として書くということは、自らがフィクションの作者 (auteur de fiction) である際にやって来るエクリチュールを中断することであり、両者はまったく異なる位相をもつ作業として位置づけられている (H. 222)。また、演劇の作者としての仕事は、決して一般化できる性質のものではなく、ここで語られ

ているのは、あくまでもムヌーシュキンと太陽劇団との具体的な作業におけるものであることが強調されている。たとえば、戯曲という形のテキストとしては、70年代にフロイトの症例研究から素材を得た『ドラの肖像』(*Portrait de Dora*, 1976)があるが、この作品は別のフィクション(『太陽の肖像』(*Portrait du Soleil*, 1973))から偶然生まれて来たものであり、演出家シモーヌ・ベンミュサ(Simone Benmussa)の勧めで上演されたものであって⁹⁾、こうした体験は80年代から始まる演劇のための作業とは全く異なるものとしてとらえられている。「演劇においては、様々な創造の段階のあいだには切り離せないものがあり、それがこの仕事の特徴である。」(H. 222)と言われているように、時間が許す限りムヌーシュキンが行う稽古や研修に立ち会いながら、演劇のために書くという作業が展開されていることがわかる。

それでは、どのようにして戯曲は書き始められるのか。2010年に増補しDVDをつけた形で出版された『偽証の都市、あるいはエリニユスの覚醒』(*La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes*)の中に収められた「出現」(*Apparitions*)と題されるテキストでは、一見奇妙にも見える書き方で、以下のように述べられている。

私が戯曲を書き始めるとき、

ここで(*Ici*)

今現在(*Maintenant*)

まず最初に、なによりも、私は私が知っている高い舞台の上にあります。なぜならば、私はひとつの伝統(tradition)に属しているからです。それは少し不思議です。なぜなら、フィクションの作者としては、反対に、いかなる伝統にも属していないからです。演劇の作者としては、絶え間ないやり方で、ギリシアの時代からシェイクスピアまでの、起源にある演劇、私がまさしく演劇の伝統と呼ぶものに自分が属しているのを感じるのです。思いがけずに、というのは、私は演劇の作者になるとは思っていなかったからで、私はこの系譜のなかに生まれたのであり、私としては読者の次元で、あるリビドーの構造に対応していたこれらのテキストを常に読み、そして決してそこから関心が薄れることもなく、決して遠ざかることもなく、それ以外では“演劇”とは何を意味するかさえ知らないのです。私にとって“演劇”、それは悲劇であり、登場人物で

あり、宿命という性質 (destinalité) に対しての闘いなのです。(下線部は筆者による)⁷⁾

あたかも、演劇という舞台の上に突然現れるふたりの人物のように配置された、冒頭の“ここで” (*Ici*) と“今現在” (*Maintenant*) という2語は、戯曲を書くという作業を深く規定する、大きな骨格である。そのうえ、フィクションとは異なり、演劇のために書くという作業は“ギリシアからシェイクスピアまで”とされるひとつの“伝統” (*tradition*) の系譜のなかに位置づけられるものであり、シクスーにとっての演劇とは、まず“悲劇” (*tragédie*) であるとされる。これは、これに続く箇所でも指摘されているように、シクスーとムヌーシュキンの作業が、「今日の苦しみ (*la douleur d'aujourd'hui*)」を書き、それを裏切ることなく理解させること」(A. 215) にあり、それが非常にむずかしい作業であることを示している。そしてまた、演劇というものの存在理由が、「深い政治的なメッセージを持つという伝統のなか」にあること、そしてそれが「瞬間における責任」を担うことが指摘されているのだ。

けれども私は、演劇は深い政治的なメッセージを持つという伝統のなかでのみ、その存在理由があるのだと考えるのです。演劇はずっと以前から、そして今日でも、とりわけ、他のあらゆる文学的な行為あるいは実践とは区別される、全く例外的なやり方で、ひとつの存在理由を持っているのです。まずそれは、「瞬間における責任」 (responsabilité à l'instant) を担うものなのです。私が演劇のために書く時は、完全に絶え間ない責任のある警戒の状態の中にあり、エクリチュールのそれぞれの瞬間ごとに、自分の右で、自分の左で、前で、まわりで、遠くで、私が言っている最中のことを確認します。なぜなら、ある超自我的な審級があるからではなく、演劇が今日でさえも、観客 (*le public*) のほうに、観客とともに、観客のために向けられる行為であり、観客、それはすなわち私たちであり、市民性というものの (*citoyenneté*) の全体であるからです。なぜ私たちは演劇を観に行くのでしょうか？ 私たちは演劇に何を期待するのでしょうか？ 他のいかなる場所でもなく、この場所だけが与えられる何を？ それは私たちにとって差し迫ったもの (urgence) と責任の感覚なのです。(私は“私たち”と言います。というのは、私が作ったものはアリアヌス・ムヌーシュキンとの明らかな同意に基づくものだからです。) そのうえ、“今現在” (*maintenant*) の倫理的政治的な市民の状況にきわめて近いやり方で、私たち

が一致してそれを映し出すことができれば、テキストはますます核心を押さえたものになるのです。(A. 214-215) (下線部は筆者による)

ここでは具体的にエクリチュールを生み出す次元とも重ねながら、社会的な次元における“私たちにとって差し迫ったものと責任の感覚”(un sentiment d'urgence et de responsabilité pour nous)こそが、ほかならぬ演劇を演劇として成り立たせるものであることが示されている。このように、先にあげた70年代におけるシクスーとムヌーシュキンの出会いについて述べられた一節にまさしく呼応するようにして、現在も続けられている“演劇のために書く”という試みは、その歳月とともに確実に深められており、近年では、作者という明確なかたちをとらずに作業に加わるという地点にまで至っている⁸⁾。それでは、こうした“演劇のために書く”試みは、シクスー自身の行ってきたエクリチュールの作業とはどのような関係を持って生まれてきたのか、それを考えてみたい。

2. “無意識”から“歴史”への探求としての演劇の試み

先にあげた1987年にオランダのユトレヒトで開催されたエレーヌ・シクスーの作品をテーマとした国際シンポジウムにおいて、シクスー自身が行った発表をもとにしたテキスト「無意識の場面から歴史の場面へ——あるエクリチュールの道すじ」(*De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire : Chemin d'une écriture*)は、演劇のために書くということも含めて、60年代から現在まで続くシクスーのエクリチュールの探求を考えるうえで、非常に核心的な内容を含んでいる。ここでシクスーは、1987年の時点で自らのエクリチュールが辿ってきた道すじを振り返りながら、そこにいくつかの転機があったことを語っている。とりわけ、演劇については、「書くすべを知らない人々、たとえばクメールの人々についてどのようにして書くのか」という問い、そして、いかにして作家の言葉によってではなく「彼らが語るようにさせるのか」という問いに対するひとつの答えとしてとらえられている。これは同時に、70年代のシクスーの仕事とも重なる、一個人の(とりわけ女性の)無意識(l'Inconscient)や自我(moi)を探求したフィクションを中心とする時期から、80年代に始まる民衆(peuple)の生きる歴史(l'Histoire)を探求する仕事への転換点として、“演劇”が姿を現しているとも言える。

私に彼らを語らせる手助けをするもの、それは演劇なのです。フィクションの作家である時、どのように演劇に到達するのでしょうか？ どのように、うまく場面を変え、ジャンルを変えることができるのでしょうか？

私にとってそれは、ひとつの修行の終わる日なのです。私は演劇の作家としては生まれませんでした。私は多くの作家たちの場合と同じであると思います。ある進むべき道があります。それは自我(moi)の道で、自己の中、自己の外の道を進まなければなりません。私たちは、ほとんど消えてなくなり、空間に形を変えた自己(moi)とともにしか、演劇には到達できません。世の中の困難とともに身を置くことができるのは、ひとつの自己(moi)なのです。けれども、それは与えられてはおらず、それを形成しなければならないのです。私には、そこを通過しなければならない、自我の時期である、まるまるひとつの時期があるように思われます。この自我と知り合いになり、この自我がざわめく秘密の中に、その嵐の中に、降りて行かねばなりません。それに続いて、自己から他者へ(de moi vers l'autre)と脱出できるために、無意識の部屋まで、この蛇行した複雑な道のりを進まなければなりません。理想は、moi(自己)がより少なくなり、toi(あなた)がますます多くなることなのです。それは意識されたねらいとしては不可能です。この展開の意味は、遅ればせにやってくるが、その道すじは避けることのできないものののです。(s.I. 24) (下線部は筆者による)

演劇の作者となるために必要な、こうした「ほとんど消えてなくなり、空間に形を変えた自己(moi)」は、新たに形成されなければならず、そのためには、まず「自我」あるいは「自己」である“moi”の領域を無意識に至るまで探求し、そこから“toi”に向けての移行が必要となる。それはまた社会的、歴史的な次元での“他者”(l'autre)の探求という様相を帯びている。

まずは、内部(dedans)があり、そこで私たちは神話に出会い、そこで私たちはそのうえ夢を通りながら、物語の秘密を学び、そこで、フロイトが私たちのティタン(Titans)であると言っていた欲動にぶつかるのです。実際に心の奥底で起きていることを、抑圧されているものを、私たちが生きることや考えることを妨げているものを、そして常に叙事詩の領域に属していながら、固有な形を持たずに危険な叙事詩であるものを、見に行かなければならないのです。起源に戻らなければならないのです。起源の神秘について検討しなければ

なりません。というのは、このようにして私たちは終わりのあらゆる神秘について検討するようになるからです。どこに(où), そして、どこから(d'où)来るのかという問いについて検討しに行くこと、そして続いて、次に(ensuite)について検討するために、それで、私たちはいつか、そこでは自我(le moi)が行儀よく消えることを承諾し、交代して、場面の主人公ではなく、場所であり、他者(l'autre)の機会である、場面自体になることを承諾するであろう、この実現の地点に到達することを期待できるのです。(s.I. 24) (下線部は筆者による)

まず「内部」があり、これは原文では執拗に“là où...”という場所をあらゆる表現の反復によって、ある独特なリズムを持って書かれているのであるが、この場所を奥深く探求し、「起源」(origines)に立ち返り、こうすることによって、「どこに、そしてどこから」という問いをたてることができ、そこからはじめて「次に」を検討することが可能になる。「叙事詩」(l'épopée)とは、こうした「起源の神秘」(le mystère des origines)と切り離せないものののだ。このテキストのタイトルでもある、“無意識の場面”から“歴史の場面”への移行とは、まさしく演劇を書くという作業において、言い換えれば「一人称」から「三人称」へと移行するエクリチュールの道すじとして起きているのだ⁹⁾。この同じテキストのなかでは、「歴史」(l'Histoire)という問いが常につきまとい、自らのエクリチュールがヴェトナムやギリシア、イランなどの民衆の幻影^{まぼろし}に伴われて、「おまえは人々が死ぬ時に書いているのだ」という声が常に響いていた時期があったということ(s.I. 26), そして、歴史家ではないものが、テキストのうえで「歴史」を書くとするれば、それは詩的に(poétiquement)しか扱われ得ず、叙事詩(l'épopée)のように歌われなければならないが、演劇という場においてはまだ叙事詩が可能であるということが示されている(s.I. 28)。

それでは、自らが場面の主人公となるのではなく、「場所であり、他者(l'autre)の機会である、場面自体となる」自我が実現される地点としての演劇とは何なのか。シクスーのエクリチュールの道すじでは、“演劇”との出会いはまさしく多様なものとして、「他者の欲望の、あらゆる他者の欲望の、目前に迫った(immédiat)場所」(s.I. 28)として書かれている。そこで引き合いに出されているのは、世阿弥のテキストであり、能がテキストの技法、身体^{からだ}の技法、そして生きることの技法によって成り立っている芸術であり、とりわけそこには、観客の技法、すなわち、観客であるこ

との技法や観客のためになることの技法が含まれていることが注目されているのだ。能が非常に強いやりかたで、観客を含むということ、ここにシクスーは演劇そのものを見ている。

実際、観客は活動して作品のなかにいるのです。演劇とは、こうしたものなのです。それはあらゆる他者の欲望なのです。それはあらゆる登場人物の欲望であり、観客の欲望であり、俳優たちの欲望であり、演出家の欲望であり、私たち他者の欲望なのです。そして、そこに至るためには、この“自我を除くこと (démoïisation)” の状態に、この自我のない、自我をなくしている状態、登場人物たちによって作者が入り込むこと (possession) を可能にする状態に至らなければならないのです。こうした心を揺さぶる体験、それを作者は経験したのです。『カンボジア王ノロドム・シアヌークの恐ろしい未完の物語』という戯曲を書きながら、突然、私は、ある民衆たち全体と私がまったく知らなかった、けれども永遠に私の両親となった、非常にはっきりとした何人かの人々によっていっぱいになりました。そのあとで、私はそれがまさしく俳優に起きていることであると気づきました、本当の俳優、それは他者が彼に侵入し、彼を占めるのに十分なほど控えめでつつましい自我を持つ人間のことであり、彼は途方もないやりかたで他者に場を与え他者を引き起こすのです。 (s.I. 28-29)

(下線部は筆者による)

ここで用いられている“démoïisation”という語は、シクスーの造語であるが、クラリッセ・リスベクトール (Clarice Lispector, 1925-1977) について書かれたテキストのなかでも使われている言葉であり¹⁰⁾、シクスーの“他者”および“他性” (altérité) について考える際には鍵となる言葉のひとつである。このテキストでは、文字通り「自我」あるいは「自己」である“moi”を離れるあるいは取り除くという意味で接頭辞の“dé(-)”が用いられていると考えられるが、「他者」の到来とこの「自我／自己をとり除くこと」は表裏一体である。俳優が登場人物を演じる場合には、ここに挙げられている例は非常に具体的にとらえられるが、こうした“démoïisation”の状態は演劇を書く作者自身においても起きるものであり、作者に限らず、演劇という場におけるあらゆる他者たち、演出家や観客においても起こるとすれば、この状態は「演劇」というものを探求するうえで、不可欠な状態と考えてよいのではないだろうか。こうした条件のうえに成り立つ「演劇」を書くことをエクリチュールが試みるとしたら、それはフィクシ

ヨンのエクリチュールとは大きく異なる位相を持つに違いない。それでは次に、演劇のためのエクリチュールの実践を、おもに時間性と登場人物という角度から、具体的に考察してみよう。

3. 演劇のためのエクリチュールにおける実践——時間性と登場人物

まずは、演劇における時間性について、87年の「無意識の場面から歴史の場面へ——あるエクリチュールの道すじ」では、従来執筆していたフィクションの仕事とは大きく異なるその“時間”について、次のように述べられている。

演劇的な時間の発見は、私のように長い間、フィクションのテキストを書いた人間にとっては本質的なものです。私のテキストは、水平なやり方(de manière horizontale)織られるタピスリーです。すなわち、これらのテキストに固有のもの、それは意味を作るために時間をかけ、しばしばもっと後に意味を送り返すということなのです。それは、書物にはあらゆる時間、そして永遠までもがあるということなのです。読者は本をほっぽり出することもできるし、そこに戻り、あるいは永久にそれを閉じ、また一晩であるいは一年で読むこともできます。テキストを読むことには、それがまた限界でもある絶対的な自由があるので。

演劇では、こうしたことは不可能です。演劇は垂直なやり方(de manière « verticale »)で書かれます。ハムレットが入ってきます。すると私たちには1分もありません。私たちには10秒、すべてが書かれ、理解されるためには30秒でしょう。演劇は気が短い(*impatience*)のです。演劇は叫びます。「早く！早く！」シェイクスピアの戯曲が非常に優れているのは、それらが性急さによって突き動かされているからです。(…) (s.I. 31-32) (下線部は筆者による)

時間においてはまったく自由であるフィクションのエクリチュールに対して、この部分のタイトルともなっている、“差し迫ったもの”(urgence)としての演劇の時間のなかで、エクリチュールは「垂直なやり方」で書かれるのであり、それはまた、“空間である時間”をとらえなければならないのだ。そのためには、エクリチュールは“禪”にも喩えられる“凝縮”(condensation)をめざすものとなる。

演劇の時間は、ほとんど“禪”(« zen »)と言ってもよい、それほどまでに

節約された舞台の狭い空間の**前 (devant)**で、その中で起きるのです。時間はまた空間なのです。(Le temps est aussi espace.)

演劇のエクリチュールは“禅 (「zen」)”でなければなりません。それは、極度に凝縮されたものでなければなりません。私たちは、時間もまなざしも浪費すべきではありません。迂回も、舞台装置も、空間がむきだしでありますように、舞台装置のある舞台、それは視線を失う舞台であり、だまし絵の(en trompe-l'œil)舞台であり、それゆえに知性がだまされる(en trompe-intelligence)舞台であり、そこでは、それがここで起きているのに、人々はあちらで見ることを始めるのです。観客の視線は、役者の真ん中にまっすぐに進まなければなりません。そして、それぞれの言葉は、役者の真ん中に進むのを可能にしなければならないのです。(s.I. 32) (下線部は筆者による)

限られ、差し迫った時間のなかでの作業となる、演劇のためのエクリチュールのこうした「凝縮」という性質は、1998年のムヌーシュキンとの対談のなかでも触れられており(H. 225)、そこでは演劇におけるひとつの「場面」(scène)とは「切り離し」(détachement)であることが指摘されている。演劇の作者がぶつかる困難とは、構造的にフィクションの作者であることを免れない状況にありながら、直面する限られた演劇の時間に対応することを要請されるため、その仕事の半分はエクリチュールを「減らすこと」(diminution)、「凝縮させること」(condensation)、「和らげるという性質」(atténuité)の作業となるのだ。

そして、もうひとつ演劇というジャンルが構造的にかかえている性質として、「死をまぬがれえない」(mortel)、そして「必ず終わりを持っている」という性質が挙げられている。

演劇とは、永遠のジャンルでありながら、また極めて死をまぬがれえないもの(mortel)なのです。それを生きているものは、それがそのうちに終わるであらう(va finir)ということを知っています。私たちはその生を、その死を直接に生きているのです。それゆえに、情熱／受難(passion)と倫理が生じるのです。作者もまた、その死をまぬがれえないことを、かつてないほど、いろいろな理由で受け入れなければならないのです。まず、作者は自らの限界に出会うのです。言い換えれば、彼は神ではなく、半分の神(demi-dieu)に過ぎないのです。それは、彼が半作品(demie-œuvre)を書くということを意味します。彼はあるものを書き、それから、その身体を待つひとつの魂のように、自

らの他者を (son autre) を待つのです。彼は、演劇の別の部分、俳優たちによ
って彼にもたらされるであろう部分が、彼のところにやってくるのを待つので
す。作者の所有という生来の性質は抑えられますが、それはよいことなので
す。その代わり、友愛という生来の性質が展開されるのです。(s.I. 32) (下線
部は筆者による)

演劇の作者として実践されるエクリチュールの最大の特徴は、1998 年の対談のなかでムヌーシュキンも戯曲について言及している、この「半作品」(une demie-œuvre) という、それ自身では完結しえないありかたを引き受けることだと言ってもよいだろう。少なくとも、本稿で対象としているシクスーとムヌーシュキン率いる太陽劇団の作業は、通常行われる配役というものを持たない特異な劇団であり、ひとりの俳優が何役も演じることが珍しくはないという状況がある。そして、先にも述べたように、ここでは演劇の作者は、俳優たちが朝コーヒーを飲み、台本を手にとって、「それを生きたものにすることを知らずには書けない」とムヌーシュキンによって言われているように、芝居を見て、芝居を作ることに参加しながら書いているのである。こうした状況を含めて、演劇のためのエクリチュールの実践を考えると、この実践そのものの中に、すでに到来する“他者”に場を残しながら、開かれたかたちで創作が試みられるという性質が含まれていることがわかる。それはまた、作品のすべてを自らによって生まれたものとする、神のような作者のあり方に限界を与えるが、一方では自らの外からやって来る“他者”を待ち、そこから相互の協働作業がうまれてくる場としての演劇に参加することなのだ。これこそ、先にのべた、「自我 (le moi) が行儀よく消えることを承諾し、交代して、場面の主人公ではなく、場所であり、他者 (l'autre) の機会である、場面自体になること」の実現だろう。こうした意味でも、演劇とは「あらゆる他者の欲望」であると言えるのだ。それでは、演劇が物語 (histoire) を語るものである以上、不可欠な要素としての“登場人物” (personnage) については、フィクションと演劇ではどのような位相をとるのだろうか。

エレヌ・シクスー——私が署名するフィクションにおいては、ほとんど“人物” (personnage) はいません。というのは、私のフィクションの中心人物、それは“主語” (le Sujet) だからです。その名前は、ひとつの代名詞あるいは複数でさえあり、Il (彼は／それは), elle (彼女は／それは), Je (私は),

Toi (きみ), Vous (あなたは／あなたたちは／きみたちは), Nous (私たちは)
です。けれども、太陽劇団では登場人物たちがいます。私にとっては、それは
 大きな跳躍^{ジャンプ}なのです。私は、ひとつの場所からまったく別の場所へ跳躍^{ジャンプ}しま
 す。そこには、身元を確認でき、固有の名前を持っており、役割や働きや行動
 を担っていて、それほど役に立つのではないにしても、少なくとも必要である
 人物たちがいっぱいいるのです。これらの人物たちに、私は感情的な、心理的
 な、情熱的な不安定さを与えようと努めます。一方、フィクションにおいて
 は、変化は文法や構文やその他の効果の中でなされるでしょう。私が主語(主
 体)の革命／変革(*la Révolution du Sujet*)という、自分を男性の自己、女性
 の自己と思う、この人称(*personne*)の失墜を操作しようと試みるのは、そし
 てフィクションにおいて、私がより電光石火のエクリチュールの曲芸で震えさ
 せるのは、ありきたりの様子の一つの文章の、多義構文的な目立たない能力に
 おいて、ただ文をとり巻くすべてのもの(*entournures*)においてなのです。け
 れども演劇では、私は舞台と観客のあいだの“電話”(téléphone)の糸を途絶
 えることがないようにしておきます。そこには、別の種類の契約があるので
 す。というのは、私たちは限られた時間である、演劇の時間性の中で、皆いっ
しょにいるからです。(H. 225-226) (下線部は筆者による)

ここでは、シクスー独自の位相を持つフィクションにおける「主語」と
 演劇における「登場人物」が対比され、両者のあいだにはまったく関連は
 ないこと、そして、先にも述べた、演劇における極度に差し迫った時間の
 なかで、観客も登場人物を演じる俳優たちも同じ空間を共有するという条
 件が強調されている。それでは、演劇の作者として登場人物をエクリチュ
 ールのうえで作り出すときは、いったい何が源泉とされているのか。対談
 でシクスーは次のように述べている。

私が『シアヌーク』を激しい不安と大きな困難のなかで書き始めた時、瞬間
 ごとにシェイクスピアに頼っていました。演劇では、ひとつの物語(*histoire*)
 を語ることが必要であり、それゆえに登場人物(*personnage*)たちがいるので
 す。私は、俳優たちの仕事を見るより前に、『シアヌーク』を書き始めました。
 私が自分の暗闇と暗中模索の状態から脱出したのは、アリアーヌの演劇の仕事
 を見ながらなのです。私が自分のしていることをよりよく理解したのはその時
 なのです。技巧^{テクニク}が洗練されればされるほど節約されるのです。私は自分の中
 に、非常にわずかではあるけれど常にそこにいる、何人かの作家たちに由来す

る、実にたくさんのさまざまな登場人物たちを持っていたのです。そのうちの何人かを特に重視します。そのうえ、登場人物たちは、私にとっては、主にふたつのものを源泉としています。まずは、私知っている人々がいます。(というの)もし実際、私の登場人物たちがうまく生きることができるとすれば、それは彼らがすでに生きているからであり、彼らが私の家族的な領域に由来しているからであり、それらは本当のところ、私が内面化したものが表に出たもの(rejetons)であるからです。彼らが私に彼らの言語を話しに来るには、私が彼らと呼ばば十分なのです。最も大切なのは以下のことです。すなわち、私が他の言語を聞くということなのです。第二の源泉、それは次に私が使う私自身のエクリチュールです。というのは、私は自分自身の詩的な衣装だんす(armoire)のところにゆくからです。私は自分の中に、本のなかで私が書くことができたものの切れ端、とりわけ、そうでなければレアリズムに脅かされるかもしれない、源泉である登場人物たちから、私が受けとるものを充実させ、また変質させるために私を助けにくる、隠喩(メタファー)の流れを持っています。(H. 226) (下線部は筆者による)

先の引用に続いて、ここでは、どのように登場人物をエクリチュールのうえて作り出すのが具体的に示されているが、その源泉として、ひとつには、現実身近に存在する「他者」がいる。登場人物を生まれさせるためには、まず「他(者)の言語を聞く」ということが必要であり、そこにシクスー本来のエクリチュールが加わるという創造の過程が示されている。

それはまた、登場人物のせりふが、書物に由来する「引用」と自らの「発明」の織物であると言われるように、演劇のためのエクリチュールにおいては、登場人物の言語と詩的言語が完全に混ざり合い、言語の水準でさまざまな言語の混合(mélange)という様相をとるのだ。それはひとつの“移行”(déplacement)であり、精神分析においては「置き換え」と呼ばれる無意識の領域の作業にきわめて近いものなのである。(a.t.t. 38)

結びにかえて

以上に見てきたように、「物語」でもあり「歴史」でもある「演劇」を書くというシクスーのエクリチュールの試みは、一方では、それが常に起源である「演劇」の伝統のなかで繰り広げられるものでありながら、同時に、つねにあらゆる「他者」に向かって開かれた、いわば“他性”(altérité)の探求の場としてもとらえることのできるひとつの実践である。そしてそ

れはまた、「ここで」(*Ici*),「今現在」(*Maintenant*)を, 社会的な次元でも, 倫理的な次元でも, また具体的な劇団との創作の次元でも共に生きながら, そこで絶えず引き起こされるものを忠実に書きとめる“詩人”としての“詩的作業”の軌跡としてとらえることができるのではないだろうか. それは例えば, シクスーが書く“演劇”そのものについての考察が, 決して完結することなく, 時間の中で書き継がれていることからもうかがえる. そのように考えるならば, こうした作業から生まれ出てきた作品が, しばしば永い時間のふところで, 未来に起こり得る出来事をすでに予言することもあり得るのであり, これはまさしく, 詩的に行われた仕事だけが古来持ち得る「歴史」のひとつの姿なのかも知れない.

註

- 1) 本稿は2011年5月21日に早稲田大学においてグローバルCOEプログラムの一環として行われた, 17世紀フランス演劇研究会主催の講演会で筆者が行った講演「エレーヌ・シクスーによる演劇のためのエクリチュールの試み——太陽劇団との協働作業の現場から」をもとに執筆したものである.
- 2) Hélène Cixous, *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement* (Thèse de Doctorat d'Etat, Publications de la Faculté des lettres et sciences de Paris-Sorbonne, Grasset, 1968 ; seconde éd., 1985) (国家博士論文:「ジェームズ・ジョイスの亡命あるいは代替の技法」).
- 3) Hélène Cixous, « De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire : Chemin d'une écriture » in *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Françoise Van Rossum-Guyon, Myriam Díaz-Diocaretz (eds), PUV/Rodopi, 1990 (以下 s.I. と略す. また本文中では以下, 引用は略号と頁数のみを表記する).
- 4) Hélène Cixous/Ariane Mnouchkine, « Faire arriver une Hécube de maintenant » in *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, Paris, Éditions Gallilée, 2000, pp. 221-234 (以下 H. と略す).
- 5) 『堤防の上の鼓手たち』は2001年9月に来日したアリアース・ムヌーシュキンと太陽劇団(テアトル・デュ・ソレイユ)によって東京の新国立劇場において上演された.
- 6) こうした経緯については, Hélène Cixous, « L'auteur entre texte et théâtre » pp. 44-45 in *Hors Cadres* 8, PUV, 1990 (avec Marie-Claire Ropars et Michèle Lagny, “L'état d'auteur”, pp. 33-65), 邦訳「テキストと戯曲のあいだの作者」 in 『ドラの肖像——エレーヌ・シクスー戯曲集』(松本伊瑳子/如月小春訳, 新水社, 2001, pp. 186-187, のなかで言及されて

いる（以下 a.t.t. と略す）。

7) Hélène Cixous, « Apparitions » in *La Ville Parjure ou le Réveil des Érinyes*, Paris, Théâtre du Soleil ; nouvelle édition revue et augmentée 2010, p. 214（以下 A. と略す）。

8) たとえば、2010 年 9 月に太陽劇団によって上演された作品 *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*, Paris, Théâtre du Soleil では、[Une création collective mi-écrite par Hélène Cixous librement inspirée d'un mystérieux roman posthume de Jules Verne.] とされており、集団創作に参加するかたちでシクスーが協力していることがわかる。

9) こうした 70 年代のテキストと 80 年代のテキストのあいだに見られる人称の変化については、以下のシクスーへのインタビューの部分に指摘がある。

« Hors Cadre : (...) j'étais frappée de voir la différence entre les textes écrits en 1976 et les textes écrits en 1983, qui correspondent à peu près au moment où l'expérience théâtrale se dessine ; dans ceux de 76 l'insistance du sujet — la passivité du sujet, puisque tu dis être traversée par la langue, les langues — est très forte ; alors que ce qui me frappait dans les textes de 83 en particulier ceux qui touchent à la visée d'un écrire-peindre, c'est la recherche de la troisième personne et le passage du « je » au « il », (...) » (a.t.t. p. 46, 邦訳 p. 187)。

10) Hélène Cixous, *L'Heure de Clarice Lispector, précédé de Vivre l'Orange*, Des femmes, 1989, p. 142.